

De la pizarra mágica a la cajita dorada: estrategias mnemónicas en tres autoras de la Transición española

1. Haciendo memoria

“La mémoire ne fait pas revivre le passé, mais elle le reconstruit” –esa constatación hecha por Maurice Halbwachs en 1925 (Halbwachs 1935: 403)¹ explica el problema esencial de cualquier relación del hombre con el pasado: lo que sucedió en otros tiempos se ha perdido irrecuperablemente, y cualquier referencia a lo anterior es nada más que una reproducción que muchas veces pretende ser auténtica, pero que nunca lo es. Según afirma Halbwachs en *Les cadres sociaux de la mémoire*, esa reconstrucción del pasado realizada por la memoria es determinada por el lenguaje y el sistema de normas que establece una sociedad. Pero mientras que la memoria depende del sistema presente que rodea al individuo, la percepción de ese presente es determinada, a su vez, también por los recuerdos personales y la memoria:

En même temps qu'on voit les objets, on se représente la façon dont les autres pourraient les voir [...]. Il n'y a donc pas de perception sans souvenir. Mais, inversement, il n'y a pas alors de souvenir qui puisse être dit purement intérieur, c'est à dire que ne puisse se conserver que dans la mémoire individuelle. (Halbwachs 1935: 371).²

-
- 1 Maurice Halbwachs (1877–1945), sociólogo francés y profesor del Collège de France, fue deportado por los nazis y murió en el campo de concentración de Buchenwald. La virulencia de su teoría en la investigación actual sobre memoria testimonia la imposibilidad de extinguir su pensamiento. Acerca de la recuperación de su teoría en las ciencias sociales alemanas ver Assmann 1992.
 - 2 La cita pone de relieve que el interés de Halbwachs no se dirige tanto a diferenciar *recuerdo* en el sentido de ‘subjetivo-privado’ y *memoria* en el sentido de ‘amplio y oficialmente legitimado’ (cf. Weinrich, p. 12), sino más bien a precisar la diferencia entre *memoria colectiva* y *memoria individual*. Tanto el recuerdo como la memoria individual se entienden como la(s) experiencia(s) de un individuo determinado, que sin embargo son prefiguradas por factores exteriores y sociales. Halbwachs entiende por *memoria colectiva* los conocimientos del pasado producidos por un grupo cultural o una sociedad. (Halbwachs, ver. Assmann, pp. 35). En este artículo utilizaré la palabra

La conclusión de que toda percepción y todo recuerdo son definidos por la sociedad (tesis perfeccionada más tarde por la teoría del discurso de Foucault) tiene consecuencias para la definición de lo que es la *memoria de la Transición española*. Al constatar la gran influencia que tiene el entorno cultural sobre toda consideración del pasado (y el presente), Halbwachs anticipa la renuncia posmoderna a la convicción positivista que postulaba la objetividad y la independencia de la ciencia.³ Dentro del trabajo científico sobre la memoria resulta entonces que el objeto de estudio coincide con el resultado: estudiando la memoria, la construimos. La *memoria de la Transición* no es por lo tanto una referencia fija, sino un objeto variable e inconstante que depende de la instancia que la constituye. Considerada así, la *memoria de la Transición* es el saber del tiempo histórico de la transición,⁴ tiempo a ser recordado y (re)construido cada vez de nuevo.

Existe, sin embargo, una *memoria de la Transición española* como ‘hecho histórico’, que puede ser concebida como la memoria individual y cultural producida en aquel entonces. La literatura especializada la define como la forma problemática en que los españoles (no) recuerdan el medio siglo anterior de guerra civil y régimen totalitario franquista con las duras experiencias de terror estatal, la persecución política y el exilio. Es bien conocido (y ha sido muy estudiado) que los españoles de la transición no beben de la fuente de Mnemósine, sino más bien de la de Leteo. Una vez muerto el dictador, un pacto político de silencio, basado en la suposición de que sólo así se podía garantizar una transición pacífica a la democracia,⁵

‘recuerdo’ en el sentido de un fenómeno más bien aislado, momentáneo, mientras que por ‘memoria individual’ entiendo el conjunto más general de recuerdos que tiene un individuo.

3 Halbwachs, obligado al ethos positivista de las ciencias de su época, no llevó su teoría a esta última consecuencia, y nunca dudó de su objetividad científica. (ver Assmann, p. 45ss.)

4 La palabra *transición*, definida por el Diccionario de la Lengua Española como “Acción y efecto de pasar de un modo de ser o estar a otro distinto” (2001: 2211), describe en el contexto político y español el cambio del totalitarismo franquista a la democracia de la monarquía constitucional. La delimitación temporal es, sin embargo, muy controvertida: las propuestas llegan desde una definición estrecha (de la muerte de Franco en 1975 a la aprobación de la constitución en 1978), hasta una temporalización muy abierta: p.e. del plan de estabilización de 1957 a la victoria del PP en 1996 (ver Gimber 2003). Abriendo la perspectiva a todos los fenómenos sociales, la sociedad española experimenta unos cambios tan decisivos en tantos sectores que sería más adecuado utilizar el plural y hablar de *Transiciones*. Cardús i Ros relaciona la época histórica con la memoria establecida en ella y constata: “[...] the Transition lasted as long as it took to overcome the fragility of the newly invented memory.” (Cardús i Ros, p. 25). Entendida así, la transición política en España es un proceso interminable que recomienza con cada nueva generación.

5 Esta suposición es quizás el mito más duradero de la Transición. Cardús i Ros afirma 25 años después de la muerte de Franco: “[...] the Transition to democracy was made

sepultó la memoria colectiva española de los crímenes dictatoriales. Continuó oficialmente así la “alianza entre poder y olvido” (Assmann 1992: 55)⁶ practicada por el franquismo; el ejemplo más famoso de esta estrategia lo dio el ex jefe de estado Felipe González, quien en 1986 afirmó que “una guerra civil no es un acontecimiento conmemorable” (Gimber 2003: 113). En consecuencia, una investigación sobre la *memoria de la Transición* muy bien podría acabar estudiando el *olvido de la Transición*,⁷ si no fuera por la memoria que se opone a los discursos oficiales y monolíticos: la memoria como resistencia.⁸ Haciendo caso omiso de las leyes de censura, ya durante el franquismo los artistas españoles se rebelaron contra el silenciamiento y el olvido, y a partir de 1975 las obras que tematizan detalladamente las experiencias de la Guerra Civil y el franquismo aumentaron tan considerablemente que Juan Luis Cebrián constata once años después: “Todo está escrito ya, e incluso en demasía.” (Cebrián, p. 1).

Desde la teoría del análisis del discurso, es claro que nada estará nunca escrito en demasía. Los estudios recientes sobre el tema prometen arrojar nuevos resultados, instándonos a dedicarnos otra vez al fenómeno de la *memoria de la Transición*, sobre todo al de su literatura, siendo ésta el

arte mnemónica *par excellence*: crea la memoria de una cultura, traza la memoria de una cultura, es la memoria en acción, se inscribe en un espacio mnemónico hecho de textos, esboza un espacio mnemónico en el que los textos precedentes son incorporados mediante escalones de transformación. (Lachmann 1990: 36)

Esa relación entre memoria e intertextualidad propuesta por Lachmann – “La memoria no es un acumulador pasivo, sino un mecanismo complejo de producción textual” (Lachmann 1993: XVII)–, significa en último término que *memoria* consiste en una conexión interminable de textos: en nuestro caso, los discursos de la crítica literaria producen un corpus ‘mnemotextual’ de textos literarios (de la Transición), los que a su vez proyectan un espacio lingüístico de memoria que evoca textos anteriores, que también

possible by the active erasure of the social memory that had been hegemonic up to 1975.” (Cardús i Ros 2000: 19).

6 Las traducciones del alemán al español son mías.

7 El tema de la desmemoria (también en la literatura) ha sido estudiado por Resina 2000.

8 “Bajo las condiciones de la represión, la memoria puede convertirse en una forma de resistencia.” (Assmann 1992: 73). Esa resistencia contra la máxima oficial del olvido tiene tradición en España. Respecto a procedimientos literarios de resistencia contra la censura ver Neuschäfer (1994) y Knetsch (1999). Lo que sí es nuevo es la insistencia y la expresividad con las que la crítica social presenta temas anteriormente tabuizados (política, eroticismo, homosexualidad, etc.; ver Ingenschay/Neuschäfer 1994).

son intertextuales, de modo que la teoría se mueve junto a su objeto y ambos se condicionan y se nutren recíprocamente. La productividad de una acumulación tal intertextual por parte de la memoria, su “conglomerado de sentido o dispersión de sentido” (Lachmann 1990: 7), constituye el lema de este artículo. Se tratará de recordar cómo, alrededor de 1975, las escritoras ocupan el espacio literario amplificando los temas y estéticas de la literatura española, no sólo en lengua castellana.⁹ Mi interés se centra en la manera específica en que un procedimiento textual construye los momentos de recuerdo y memoria. ¿Qué tipo de ‘trabajo de memoria’ realizan los textos narrativos? ¿Cómo se produce el enfrentamiento con el pasado en un clima político signado por el olvido? Para intentar responder a estas preguntas seleccioné tres textos en donde el tema central es el acto de recordar. Estos relatos muestran cómo se determina la producción literaria a través de la reflexión personal y social hecha desde una perspectiva marcada por la situación específica de la mujer en la sociedad española. Carme Riera, Esther Tusquets y Carmen Martín Gaité *representan y constituyen* de forma acumulativa y generativa la memoria cultural de la Transición española.

2. Reescrituras del pasado: Carme Riera y *la pizarra mágica*

Tal vez por la inseguridad jurídica del ‘tiempo de la premuerte’, tal vez porque fue publicado en lengua catalana (mallorquín), a fines de 1974 el cuento *Te deix, amor, la mar com a penyora* de la mallorquina Carme Riera (*1949) pudo burlar la censura franquista y llegar al público a través de la revista catalana *Recull*. Premiado con el *Premi de Narració* del mismo año, el cuento tiene todos los ingredientes para haber desatado un escándalo, desde una serie de provocaciones a la ideología franquista, tales como la crítica a la política y al militarismo represivos, hasta la disolución de normas conservadoras de moral y feminidad, además de la tematización abierta del amor y el erotismo homosexuales. En 1980, la autora reescribe (y ‘radicaliza’) el cuento en español para publicarlo con otros relatos en la antología *Palabra de mujer. Bajo el signo de una memoria impenitente*.¹⁰ Este lema determina

9 Hay una literatura muy abundante de mujeres que empiezan a publicar en castellano y en los idiomas regionales ibéricos después de 1975. Para una orientación general ver la excelente compilación de Bierbach/Rössler (1992) y la visión de conjunto de Rössler (1992).

10 Existen tres versiones del cuento: una en catalán (mallorquín), la adaptación al español por la autora de 1980 y una traducción del original por Luisa Cotoner en 1991. Acerca de las implicaciones que surgen a raíz de estas tres versiones respecto a la conexión entre lenguaje, género y sexualidad ver Epps (1995: 333).

también la narración “Te entrego, amor, la mar, como una ofrenda”. El cuento responde a la necesidad de tomar la palabra (y la realidad mediante la palabra) para ejercer un recuerdo liberado de la penitencia cristiana. Son los recuerdos —de una persona, de un amor, de un deseo corporal desde hace mucho tiempo ausentes— los que animan a la protagonista a redactar el texto, una carta compuesta en un estilo dialógico y vivaz, a la vez que elegante y lírico. Dirigida a la persona amada, la misiva está escrita ‘sobre’ otros textos anteriores. La protagonista, una mujer joven y embarazada que presiente que morirá durante el parto, recuerda a María, su amor doblemente imposible de hace diez años: porque era su profesora y —más problemático aún— porque era mujer. Al ser descubiertas, el padre de la protagonista consigue por la fuerza la separación, y ésta tendrá que dejar Mallorca para continuar sus estudios en Barcelona.

Los recuerdos escritos evocan este deseo prohibido por ‘la ley del padre’, un deseo indecible, condenado a ser olvidado —“el amor del que nunca, por aquella época, hablábamos” (Riera 1980: 14)—, y alejado de los discursos oficiales: “Ni en los libros, ni en las películas, aprendía a vivir la historia de nuestra historia.” (Riera 1980: 13). Riera duplica el tema de la invisibilidad de la mujer lésbica en la construcción del argumento del cuento, pues hasta la última página no desvela la identidad sexual del (de la) profesor(a) de matemáticas. Brad Epps define lúcidamente esa estrategia doble de nombrar y ocultar la identidad lésbica (que repite la estrategia social de la marginalización de los homosexuales) como un “writing of unreadability” (Epps 1995: 319), como estrategia cuyo resultado consiste en una ‘virtualización del lesbianismo’:

The suspense, silence and invisibility of the name; the subtle allusion to the “real nature” of the sexual body; and the remembrance of letters whose messages have been hidden or destroyed: all attest to the unconventional potential of poetic conventions [...], to a complexity beneath the apparent simplicity of the story. What they also attest to, [...] are the ways in which a particular reality, and its experiential contents, may be withheld, suspended, *virtualized*. (Epps 1995: 318).¹¹

Enfocando la memoria expresada en la carta, el texto narra la lucha entre un olvido proscrito y las estrategias de preservación. El procedimiento central

11 Rodríguez (1999: 139) sigue esta argumentación: “Tal vez lo más revelador para entender el desarrollo de la historia sea precisamente aquello que queda velado o tan sólo parcialmente des-velado: las prohibiciones, las alusiones al escándalo público y el camino de la depravación delineado por el padre.”

de esta memoria de resistencia consiste en el acto de escribir. Escribiendo, la protagonista mantiene (la ilusión de) su amor en el pasado, continuando la comunicación prohibida a la vez que callándola: “todas las noches te escribía y guardaba cuidadosamente las cartas en un cajón cerrado a cal y canto” (Riera 1980: 18). Lo difícil, lo imposible, no es recordar, sino olvidar: “intentaba borrar tu imagen, talarte de mi memoria. [...] Mi voluntad, sin embargo, se negaba a arrancar las raíces.” (Riera 1980: 30) La protagonista escribe a la mar porque “insistía en olvidar tu nombre y tus señas” (Riera 1980: 26), lo que sin embargo no alcanza para sustituir a la mujer ausente. Como indica el título y como se confirma al final del relato, la mar se convierte en el *lieu de mémoire*¹² de la narradora, la metáfora que garantiza la supervivencia del recuerdo: “Te entrego, amor, la mar como una ofrenda” (Riera 1980: 9 y, ligeramente variado, 32). Haciendo alusión a *la mar*, el amor homoerótico, vivido y perdido en el pasado por la intervención social, es expresado como la pérdida irrecuperable de otra lógica, de un espacio que transgrede las coordenadas del (fa)logocentrismo: “Este amor que no conduce a ninguna parte, que no tiene ninguna finalidad... [...] la única finalidad del amor era, es sencillamente, el amor.” (Riera 1980: 22). Mientras que la relación amorosa de las mujeres surge como un espacio paradisíaco más allá de la sociedad, un no-lugar que la *memoria individual* asocia con emoción, corporalidad, naturaleza y mar (metáfora de lo femenino), la *memoria colectiva* aparece cuando la narradora menciona su primera relación heterosexual. El amante masculino es relacionado con un acordarse de los acontecimientos que pertenecen al recuerdo colectivo: la resistencia política antifranquista –Javier es un “militante antifascista con años de cárcel a costas [...] y la experiencia de] años de exilio.” (Riera 1980: 23)¹³ El cuento enfrenta así otra memoria prohibida y silenciada, la memoria de la represión política, el terror policial y las torturas cometidas por los militares: “En una celda, en los sótanos de Jefatura, había un compañero preso, torturado tal vez. Le habían detenido por la mañana mientras participábamos en una manifestación.” (Riera 1980: 27)¹⁴

12 La mnemotecnia antigua aconsejaba situar las imágenes que representen lo recordado en lugares específicos para así mejorar la memoria personal. (Acerca del mito de Simónides ver Lachmann 1990). Pierre Nora (1989) acuñó el concepto *lieu de mémoire* en los años 80 con su gran proyecto de investigación en los lugares de memoria de la nación francesa (los que pueden ser monumentos, emblemas, símbolos, rituales, manuales, textos básicos etc.).

13 Llama la atención que la descripción de Javier (Jaume) sea mucho más corta y apolítica en la versión catalana de 1974: “aquell estudiant de Medicina [...] que arribà a Ciutat del País Basc, perseguit per la policia, et molestares.” (Riera 1974: 20)

14 Consta de nuevo el efecto liberador de la abolición de la censura en 1978: la alusión a la tortura en el texto de 1980 es omitida en la versión de 1974.

Otra vez la acción de escribir se convierte en resistencia contra la represión: “Y entre la angustia y el miedo ensayaba, con torpeza, sobre el papel, un leve resquicio de esperanza.” (Riera 1980: 27s.) Esa actitud de transformar una realidad destructiva, nihilista e ilegible en un texto optimista, ese ímpetu por pasar de víctima pasiva de la sociedad a constructora activa de un discurso sobre la historia, se refleja también en la redefinición positiva del pasado personal: “Debo a la memoria impenitente de mis horas amargas el don de afianzarme en el pasado, devolviéndomelo en todo su esplendor, un esplendor que muchas veces no tuvo.” (Riera 1980: 27)

Esta experiencia escrita y sobreescrita (a la carta que leemos precede una carta parecida, destruida en el pasado, y las muchas cartas escondidas en la caja), este movimiento de recuerdos desdoblados, multiplicados, representados, guardados y a la vez nebulosos, recuerda el “Wunderblock” o ‘pizarra mágica’ que Sigmund Freud utiliza metafóricamente para explicar el funcionamiento del aparato psíquico. La ‘pizarra milagrosa’, un antiguo juguete para niños, está compuesta por una tabla de cera tapada por dos papeles de celuloide, uno fino por debajo y el de la superficie más espeso y transparente. Al escribir sobre la superficie de éste último, el celuloide de abajo se pega a la cera del fondo y así aparece lo escrito. Despegando este celuloide de la cera, la escritura desaparece y la pizarra milagrosa está preparada para recibir nuevas inscripciones. Según Freud, la ventaja de este portador de significado consiste en su eterna capacidad para recibir información, pues en la pizarra se puede escribir y borrar y volver a escribir indefinidamente. Dado que sólo se separa el papel del fondo inscrito, en la tablita de cera se forma un texto de inscripciones múltiples y superpuestas. La mente humana —afirma Freud— se parece a ese mecanismo. Recibidos los estímulos externos por el sistema de percepción consciente, la memoria se transforma en una suerte de palimpsesto detrás de esa superficie receptora. Las “huellas de la memoria —escribe Freud— son duraderas, aunque no inmutables” (Freud 1991: 6). Es por el mecanismo de la represión que los recuerdos desagradables son controlados, control que en última instancia fracasa, puesto que lo reprimido siempre encontrará otras vías de expresión.

Los paralelismos de la teoría psicoanalítica con el proceso de rememoración narrado por Riera son evidentes. La experiencia se convierte en texto (“entre la angustia y el miedo ensayaba, con torpeza, sobre el papel...”), y la memoria, transcrita una y otra vez de nuevo, se percibe como huella subyacente de las cartas. Se podría decir que esta estrategia no sólo es una estrategia narrativa, sino que se encuentra también en las representaciones oficiales de la historia común. El palimpsesto como escritura de la historia

también es una estrategia del historicismo oficial franquista: cambiar, transcribir e intentar tapar las experiencias traumáticas apartando del texto oficial los elementos desfavorables, que por ende se desemiotizan. El acto de olvidar es la condición necesaria de la memoria y sirve de estrategia estabilizadora de una identidad colectiva e intacta (ver Lachmann 1993: XXV). Bajo las condiciones del franquismo, en donde el olvidar es un decreto oficial, lo reprimido (los traumas de la Guerra Civil, las ejecuciones, las torturas, la represión ideológica y sexual, la opresión de las mujeres, los exiliados, etc.) aparecen, sin embargo, en forma de “huellas mnemónicas” que afloran con insistencia y tienen que ser reprimidas cada vez con mayor fuerza. En el cuento de Riera se inicia la recuperación de lo superficialmente borrado. Se hace alusión al movimiento de protesta violenta y al nuevo movimiento de fines de los años sesenta/principios de los setenta que reivindicó la concienciación y la reapropiación del cuerpo, la literatura y la democracia:

Coloquios sobre el sexo, lo anticonceptivos, los partidos políticos, el referéndum [...]. Un matrimonio muestra, en una mesa redonda, el testimonio vivo de su amor cristiano. [...] Festivales de Nova Cançó [...] Lecturas que otros recomendaban: Freud, Marx, Joyce, Faulkner, después Vargas, García Márquez, Cortázar, Donoso, Lezama... [...] Reuniones organizadas por CC.OO. y por el PSUC... (Riera 1980: 29)

A pesar de esa memoria vitalizada y deliberada, la protagonista no es capaz de una reapropiación personal de su homosexualidad “tabuizada” y perdida. El regreso al orden simbólico (bajo la ley del padre o del falo, en términos lacanianos), y la integración de la protagonista dentro de la heterosexualidad, el matrimonio y la maternidad, sólo logran transcribir la memoria de la pérdida, pero no logran borrarla: la carta termina con el pesimismo de una muerte anunciada y un entierro anhelado dentro del mar, concebidos como última posibilidad de reconciliación con el pasado y como ‘otra vida’. La esperanza sólo existe para la nueva generación, para los que nacerán pronto.

3. Relecturas del pasado: Esther Tusquets y la historia literaria

Mientras la estrategia mnemónica narrada en Riera consiste en un (re)escribir como proceso de recuperación y apropiación de una realidad pasada (dado que los textos del pasado se perdieron), Esther Tusquets (*1936) presenta en *El mismo mar de todos los veranos* (1978) una reflexión literaria

de un pasado cuyo acceso se realiza principalmente por la (re)lectura. Es por medio de la literatura, los mitos clásicos, las grandes obras renacentistas, los cuentos de hadas y otros, que la protagonista, profesora de literatura en la Universidad de Barcelona a fines de los 70, se enfrenta al mundo hostil que la rodea. La novela narra el desarrollo y posterior fracaso de su relación amorosa de entonces con una estudiante colombiana, todo ello mechado de recuerdos de un pasado lejano signado por las leyes de la alta sociedad catalana y del franquismo. El trabajo de la memoria también retoma dentro de esta novela el discurso psicoanalítico, esta vez junguiano. Mediante los esquemas arquetípicos de la literatura y el “trabajo del cuerpo”, la actividad de la memoria finalmente puede recuperar el trauma: la pérdida de su anterior amante, Jorge, metaforizado por el mito griego de Ariadna abandonada por Teseo. La relación homoerótica con la muchacha Clara, narrada como superación de la ordenación simbólica, abre un espacio, una comunicación y hasta un idioma distintos.¹⁵ Llama la atención que aquí, al igual que en el texto de Riera, la posibilidad de otra lógica, no patriarcal, sea relacionada con el amor lésbico. Asumiendo que el texto “places liminality at the center of the fictional space” (Smith 1992: 97), es dentro de esa liminalidad focalizada que se establece la acción de recordar y de narrar. También aquí los recuerdos personales preceden a los recuerdos históricos. Después de evocar a la familia de su niñez, la protagonista empieza a hablar de la represión franquista, las protestas estudiantiles de los años 60 y “el golpear encarnizado de las porras” (Tusquets 1978: 61). Constata: “Aunque no estaban todavía los tiempos madurados para nada [...], algo había empezado sin embargo a cambiar después de tantos años” (Tusquets 1978: 62). En rigor, el “trabajo de rememoración” ya ha empezado: “Está echada a perder desde el comienzo la búsqueda de cualquier tiempo perdido o de cualquier fantasma apolillado” (Tusquets 1978: 108). Hacia el final, la protagonista/narradora llega a la conclusión:

[...] tengo la sensación pues de haber terminado el repertorio de mis historias, estas historias que renuevo, que resucito y que repito [...], pretextos para evocar, o para inventar quizás, para sacar viejos recuerdos polvorientos del armario, para abrir el baúl de los disfraces y vestirse el disfraz de tristezas antiguas [...]. (Tusquets 1978: 179)

15 Detallé las referencias intertextuales entre este concepto y la teoría feminista francesa (especialmente Hélène Cixous) en dos publicaciones anteriores (Reinstädler 1994 y 1996). La conexión entre Tusquets y Monique Wittig es analizada por Smith (1992).

Ni la relectura del pasado a través de los relatos míticos ni el simple paso del tiempo pueden eliminar la melancolía surgida con la pérdida: "Es definitivamente falso que el tiempo ayude a resolver el sufrimiento: los únicos daños verdaderos son siempre intemporales" (Tusquets 1978: 225). El trauma personal del pasado, es decir el suicidio de su amante, un implicado en la resistencia al franquismo, en un principio no recordable, ilegible, ahora es indecible, no puede ser reducido a historia: "No soy capaz [...] de ordenar y reducir a la forma de una historia, aquel daño letal e interminable que marcó en realidad el final de todas las historias y abrió una etapa gris constituida sólo por datos, por hechos y por citas" (Tusquets 1978: 180). Los textos se sobrepone, se reduplican y varían sus significaciones, tornan dudoso cualquier concepto de autodeterminación e identidad: "Las inestables identificaciones míticas de los personajes, en las que no se respetan ni las fronteras masculinas/femeninas, ni las hetero/homosexuales, cuestionan la noción modernista de sujeto." (Cornejo-Parriego 1995: 60). El pasado personal no puede ser superado por la recuperación de la historia 'real' (datos, hechos, citas), el objeto de amor perdido no puede ser sustituido y el libro termina con gran pesimismo frente a posibles cambios de historia(s) y mitos: la protagonista cede a la presión social, deja a la joven estudiante y regresa a la casa de su marido. La renuncia, bajo nuevos esquemas, a la relectura del pasado y a la percepción del presente (la actualidad de la Transición) trae una tranquilidad mental que al fin y al cabo significa una muerte simbólica:

[...] podré volver yo –pese a la nostalgia– a hundirme sin problemas en este duermevela que es mi vida, mi no vida, en mi bosque encantado o mis fondos acuáticos o mis riscos de fuego, mientras un zombie bien amaestrado y moviente me sustituirá con eficacia y hasta con ventaja en las cenas de gala y los estrenos cinematográficos, en la universidad, en mis noches de amor, si son noches de amor las largas cabalgadas de un desconocido sobre mi cuerpo muerto [...]. (Tusquets 1978: 228)

El estilo meándrico, laberíntico, a veces neo-barroco y otras irónico o cínico, desdobra la intertextualidad y la ilegibilidad del mundo y de la memoria. El presente, la transición política, no facilita la elaboración del pasado ni permite abrir permanentemente nuevos caminos, por lo que el futuro personal (¿y colectivo?) consistirá en una continuación del conformismo autorestrictivo y autodestructivo con una situación no querida (es decir la convivencia). La otra lógica que reluce en el deseo homosexual no es

duradera, acaba siendo absorbida por las leyes de una sociedad conservadora y patriarcal.

La novela de Tusquets subraya la observación de Halbwachs de que la memoria no sólo es el resultado de una producción lingüística, sino que además toda percepción del presente y del pasado depende de esquemas textuales que, a su vez, pueden ser sometidos a relecturas, reinterpretaciones, reescrituras. Se vive, se siente y se recuerda a través de discursos (de estética, cuerpo, sentimiento, sexo...); el rechazo de estos discursos (el término de la escritura) comporta la muerte.

La novela, en un alarde de pesimismo, termina con la protagonista sintiéndose igual que en el pasado recordado: “Vacía para siempre de cualquier esperanza, de la tentación tan pesada de la vida, de la ilusión falaz de cualquier posible compañía” (Tusquets 1978: 229). El optimismo de cara al futuro pertenece, igual que en Riera, a la próxima generación. Lo simboliza la joven estudiante Clara, quien al final de la novela se va, ‘crecida’.

4. Alucinando la historia: Carmen Martín Gaité y su *Cuarto de atrás*

El juego intertextual de la memoria también es tema central de otro ‘clásico’ de la Transición, la novela *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité (*1925–2000). En este texto (semi)autobiográfico escrito entre noviembre de 1975 y abril de 1978, memoria, historia y escritura se relacionan no sólo con el recordar de la propia historia, sino con el recordar de la propia escritura de historia(s). El libro narra una noche de insomnio en la que la protagonista “C.” recibe la visita de un interlocutor misterioso y poco especificado –“el hombre de negro”–, con quien inicia una larga reflexión sobre sus memorias del pasado personal e histórico y sobre la literatura (no sólo) escrita por la autora.

A pesar de los elementos indudablemente autobiográficos, el texto transgrede en muchos sentidos el “pacto autobiográfico” (Lejeune 1975), pues rompe la exigencia de semejanza, cambia la cronología, disuelve espacios y combina datos documentales con elementos claramente ficticios.¹⁶ El mismo texto se declara directamente en contra del aluvión de literatura autobiográfica que invadió el mercado editorial de la Transición:

16 Acerca de la transgresión genérica escribe Steward: “Due to the blurring of distinctions between protagonist and author, the storytelling operates within the fictional realm and outside it, challenging the usual generic categories.” (Steward 1996: 91)

Desde la muerte de Franco habrá notado cómo proliferan los libros de memorias, ya es una peste, en el fondo, eso es lo que me ha venido desanimando, pensar que, si a mí me aburren las memorias de los demás, por qué no le van a aburrir a los demás las mías. (Martín Gaité 1978: 128)

Con la meta de escribir una autobiografía no aburrida, el libro propone un concepto de memoria productiva, inquietante y trastornante que irrumpe en la realidad. El texto de Martín Gaité subraya lo ambiguo, equívoco, abierto y plurisignificativo: en vez de aclarar los recuerdos, se trata de trastornar la memoria (siempre ya desequilibrada) por medio de píldoras multicolores que el hombre de negro saca de una cajita dorada: “[A la memoria] la avivan, pero también la desordenan, algo muy agradable” (Martín Gaité 1978: 108).

Programático para su escritura es ‘lo fantástico’ definido por Todorov, que C. lee al principio y al final del libro dentro del marco narrativo. El sueño del que la narradora despierta al final del libro, las píldoras alucinógenas y la conversación con el fantasmagórico “hombre de negro” hacen alusión a lo onírico y a su capacidad de disolución de referencias temporales, tal como indica Derrida en su lectura del “Wunderblock” freudiano: “Il ne s’agit pas là [i.e. le travail du rêve] d’une négation du temps, d’un arrêt du temps dans un présent ou une simultanéité mais d’une autre structure, d’une autre stratification du temps.” (Derrida 1967: 325) En el texto de Martín Gaité, las imágenes que surgen durante la conversación no se dejan captar ni describir: “Era un recuerdo de la guerra, pero ya se ha desvanecido” —dice la narradora, y agrega—: “Es que la guerra y la posguerra yo las recuerdo siempre confundidas, por eso me resulta difícil escribir el libro [*Los usos amorosos*].” (Martín Gaité 1978: 120, 127).

Con este procedimiento, esta “novela de la memoria”¹⁷ no sólo se despidе de la estética del realismo social de los años 60 transgrediendo los límites del género autobiográfico, sino que también polemiza contra la memoria oficial, la historiografía: “Mediante la integración de realidades opuestas Carmen Martín Gaité crea un desafío fundamental al concepto de la verdad única y universal en la que se asentaba la retórica franquista de la postguerra.” (Cibreiro: 42). Escribir el pasado, también dentro de la literatura no-ficcional —la protagonista habla por ejemplo de su estudio sociológico

17 Sigo la definición de David Herzberger: “By novels of memory I mean, in the largest sense, those fictions in which past time is evoked through subjective remembering, most often by means of first-person narration [...]”. (Herzberger 1995: 66)

La historia de los usos amorosos de la posguerra— no implica investigarlo de forma científica, sino poner en relación “el paso de la historia con el ritmo de los Sueños” (Martín Gaité 1978: 104). De este modo, no se prefiere la memoria individual a la colectiva, sino que se propone cambiar la estructura de la historiografía misma, escribiendo y rememorando contra un discurso ambiguo “the single-voiced discourse of myth that shapes social realism and Francoist historiography” (Herzberger 1995: 68).¹⁸

Los textos escritos, que se definen como una transposición de las experiencias hechas en textos literarios, posibilitan el acceso a la vida del pasado. Comenta la autora una experiencia amorosa decepcionante: “Aprendí a convertir aquella derrota en literatura, otra vez será, a intensificar mis sueños, preparando aquella frase que le diría a alguien alguna vez” (Martín Gaité 1978: 182). La búsqueda del pasado individual y colectivo se revela como una búsqueda de la propia identidad, metaforizada por la mirada en el espejo. La búsqueda de espejos a fin de verse reflejada en el pasado, actitud común a los autores de la Transición según describe Luis Mateo Díez en la intervención inaugural del simposio, fracasa por completo en el caso de Martín Gaité. Dado que el mismo texto literario invade y bloquea su autoconcepción, el personaje falla en su intento por descifrar el pasado de la literatura en general y el de la suya en particular. Dice la narradora frente a su imagen en el espejo: “Pensaba angustiosamente que no era yo. Lo mismo que aquel sitio no era aquel sitio. Y tuve como una premonición: ‘Esto es la literatura. Me está habitando la literatura.’” (Martín Gaité 1978: 49) Como subraya Sarah Kofmann en *Melancolía del Arte*, el desdoblamiento realizado por la obra de arte siempre recuerda la pérdida de un punto de referencia: “El *doble* hace que el original sea desemejante respecto de sí mismo, lo descoloca, pone todo en movimiento e inquieta [...]” (Kofmann 1986: 17) El arte es, sigue Kofmann, “el derrumbe petrificado de todas las categorías opuestas, es un doble de lo viviente, que se parece a éste hasta confundirse con él, aunque sin llegar a serlo.” (Kofmann 1986: 18) En la novela de Carmen Martín Gaité, la literatura, siendo inscrita directamente en la pizarra mágica de la memoria de la protagonista, se superpone a las experiencias personales que se pierden en la profundidad del fondo de cera. Lo que queda al alcance es la escritura ‘superficial’.¹⁹ La

18 Cibreiro coincide con esta opinión en una publicación del mismo año: “La integración de la fantasía en la realidad histórica constituye un reto fundamental no sólo a la literatura tradicional sino también al discurso uniforme franquista, convirtiéndose así en un instrumento clave de disidencia ideológica y literaria.” (Cibreiro: 29).

19 Derrida problematiza la (no)profundidad de la pizarra mágica/memoria: “Remarquons que la *profondeur* du bloc magique est à la fois une *profondeur* sans fond, un *renvoi* infini, et une *extériorité* parfaitement superficielle: stratification de surfaces dont le

‘verdad’ del pasado permanece invisible, ilegible, mientras las metáforas del cuarto de atrás y de la cajita dorada proponen entradas al pasado mediante una memoria liberada por la alucinación, el sueño y lo fantástico. Paatz (1994: 63) advierte que en esta novela el acto de recordar es el criterio central para la constitución de la identidad femenina, a lo que se podría agregar que recordar de esta forma creativa produce, no una identidad cierta, sino muchas identidades híbridas, variables e indeterminadas, más productivas que desestabilizadoras. Al final de la novela, el hombre de negro ha desaparecido, y a pesar de que quede la duda de si la entrevista fue o no un sueño, el libro tiene final feliz. Al despertarse, C. encuentra a su lado un manuscrito, que el lector identifica como el mismo libro que tiene en las manos. Este objeto de arte, producido mediante un acto de rememoración, es (e invita a) una nueva inscripción de memoria tendiente a alucinar, recordar y dejarse invadir. Y la cajita dorada de píldoras que encuentra C. debajo de su almohada garantiza la ‘verdad’ de este libro y anuncia futuros textos/recuerdos: la producción de memoria y de literatura continuará.

5. Conclusiones

Stierle apunta que en su origen la novela “se determina como estetización de la escritura y como estetización de la memoria” (Stierle 1993: 118). Al igual que muchísimas otras novelas, los tres ejemplos arriba tratados hacen “de la inaccesibilidad de la memoria su tema imaginario” (Stierle 1993: 119). Esta búsqueda de la memoria en tiempos donde la regla es el olvido refleja en cierto modo el efecto estimulante que podía tener la censura franquista para los autores (cf. Neuschäfer 1994). La memoria en el tiempo de la Transición es, *por su irrecuperabilidad*, el principio generativo de la narración.

Las autoras se inscriben así en un discurso tradicional, existente desde el principio de la novela (la estetización de la memoria), pero abren asimismo otro discurso, propiamente posmoderno. Revelan otras lógicas, nuevas coordenadas de espacio/tiempo; modelan un deseo distinto y redefinen su perspectiva (femenina y marginal) como nuevo(s) centro(s) de interés. Mientras que los círculos oficiales se niegan a recordar, estas autoras españolas abordan sin demoras un pasado traumático que es todo menos perfecto.

Los textos analizados dan testimonio de la descentralización sucesiva del sujeto moderno. La protagonista de Riera propone como ‘salvación’ el

rapport à soi, le dedans, n'est que l'implication d'une autre surface aussi exposée.” (Derrida 1967: 331).

acto de escribir activamente en su pizarra mágica, pero fracasa por culpa de su entorno social; la narradora de Tusquets, por su lado, tiene que darse cuenta de la vanidad de cualquier intento de descifrar ‘la verdad’ del pasado o del presente: los mitos literarios y sociales estructuran la percepción, provocando la pérdida del control sobre la legibilidad y la propia memoria; en la novela de Carmen Martín Gaité, por último, la protagonista tiene que admitir que no es ella quien escribe literatura, sino que es la literatura la que la escribe a ella. Sin embargo, ninguna de las novelas lamenta, como Montalbán, la “pérdida de referencia negativa”: las transiciones no son duraderas y el retorno a la vida “real” es muchas veces desastroso. Como digo con Dolores Vilavedra: son novelas de malestar y desencanto. Están llenas de escepticismo frente a las perspectivas de libertad y son, añadiría yo, expresiones melancólicas de eso que se quería ser y se quería querer, pero no se pudo ni ser ni querer.²⁰

Lo que sí queda como una perspectiva productiva es la nueva concepción de una memoria deliberada y creativa tal como la que recomienda Carmen Martín Gaité. Ella propone entender la historia oficial relacionándola con la perspectiva individual, dejando que interactúen la memoria colectiva

y la individual. Partiendo de esta idea, se abre otra vía para la novela de la Transición escrita por autoras: un literatura donde se narra en forma de crónica ‘multiperspectivista’. Un ejemplo de ello sería la trilogía que Montserrat Roig empieza en 1972 con *Ramona, adéu* y termina en 1980 con *L'hora violeta*, o bien la *Crónica del desamor* de Rosa Montero (1979), otro ‘clásico feminista’ de la Transición. También se podría mencionar la historiografía literaria desde una memoria “feminista radical” en la narrativa y el teatro de Lidia Falcón (cf. *En el infierno* 1977). Otras vías abren la literatura fantástica producida por Cristina Fernández Cubas y Adelaida García Morales, o las propuestas de mujeres extranjeras que viven en España, como son Cristina Peri Rossi y Susana Constante. Asimismo, habría que analizar la memoria cultural plasmada por la nueva corriente de poetisas que empiezan a publicar dentro de la Transición (Isabel Abad, Margarita Arroyo, Carmen Borja, Ana Rossetti, María Sanz, entre otras²¹), y el auge de la literatura regional con su recuperación (no sólo de los idiomas ibéricos “no cristianos”). Hace falta hablar del artículo de Dupláa (2000) sobre textos de mujeres que padecieron las cárceles franquistas, un artículo que da un paso importante en cuanto a las literaturas no literarias, otra área por demás interesante. Con esto quiero repetir que nunca nada está escrito en

20 Ver la contribución de Dolores Vilavedra en este tomo.

21 Dreytmüller (1996) menciona a 50 autoras entre 1950 y 1990.

demasía: antes bien, es necesario y fructífero (re)abrir una y otra vez esta “cajita de oro” que es la memoria de la Transición para seguir (re)escribiendo sobre la pizarra mágica contra todas las formas de censura y olvido.

Bibliografía

- Assmann, Jan (1992): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C.H. Beck.
- Bierbach, Christine/Rössler, Andrea (eds.) (1992): *Nicht Muse nicht Heldin. Schriftstellerinnen in Spanien seit 1975*. Berlin: edition tranvía.
- Cardús i Ros, Salvador (2000): “Politics and the invention of memory. For a sociology of the transition to democracy in Spain”. En: Resina, Joan Ramon (ed.): *Disremembering the Dictatorship. The politics of memory in the Spanish transition to democracy*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi: pp. 18–28.
- Cebrián, Juan Luis (1986): “La memoria histórica”. En: *El País*, 18.7., p. 1.
- Cornejo-Parriego, Rosalía V. (1995): “Mitología, representación e identidad en *El mismo mar de todos los veranos* de Esther Tusquets”. En: *Anales de la literatura española contemporánea*, 20: pp. 47–63.
- Derrida, Jacques (1967): “Freud et la scène de l’écriture”. En: Derrida, Jacques: *L’écriture et la différence*. Paris: Editions du Seuil: pp. 292–340.
- Dreytmüller, Cecilia (1996): *Die Lippen des Mondes: spanische Lyrikerinnen der Gegenwart (1950–1990)*. Wilhelmsfeld: Egert.
- Dupláa, Christina (2000): “Memoria colectiva y lieux de mémoire en la España de la Transición”. En: Resina, Joan Ramon (ed.): *Disremembering the Dictatorship*. Amsterdam: Rodopi: pp. 29–40.
- Epps, Brad (1995): “Virtual Sexuality: Lesbianism, Loss and Deliverance in Carme Riera’s ‘Te deix, amor, la mar com a penyora’”. En: Bergmann, Emilie/Smith, Paul-Julian (eds.): *¿Entiendes? Queer readings. Hispanic Writings*. Durham: Duke University Press: pp. 317–345.
- Freud, Sigmund (1991): “Notiz über den ‘Wunderblock’ [1925]”. En: Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke. t. 14. Werke aus den Jahren 1925–1931*. Frankfurt a. M.: Fischer: pp. 3–8.
- Gimber, Arno (2003): *Kulturwissenschaft Spanien*. Stuttgart: Klett.
- Halbwachs, Maurice (1935): *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Librairie Félix Alcan.
- Herzberger, David (1995): *Narrating the past. Fiction and Historiography in Postwar Spain*. London: Durham.
- Ingenschay, Dieter/Neuschäfer, Hans-Jörg (eds.) (1994): *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*. Barcelona: Lumen.
- Knetsch, Gabriele (1999): *Die Waffen der Kreativen. Bücherzensur und Umgebungsstrategien im Franquismus (1939–1975)*. Frankfurt a. M.: Vervuert.
- Kofmann, Sara (1986): *Melancholie der Kunst*. Graz/Wien: Passagen Verlag.
- Lachmann, Renate (1990): *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Lachmann, Renate (1993): "Kultursemiotisches Prospekt". En: Anselm Haverkamp/ Renate Lachmann (eds.): *Memoria. Vergessen und Erinnern*. München: Wilhelm Fink: pp. XVII–XXVII.
- Lejeune, Philippe (1975): *Le pacte autobiographique*. Paris: Editions de Seuil.
- Martín Gaité, Carmen (1978): *El cuarto de atrás*. Barcelona: Destino.
- Neuschäfer, Hans-Jörg (1994): *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Barcelona: Anthropos.
- Nora, Pierre (1989): "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire". En: *Representations*, núm. 26, 1989: pp. 7–25.
- Reinstädler, Janett (1994): "'Einbahnblick' und Gegen-Verkehr: Zum Begehren in der postfrankistischen erotischen Literatur Spaniens." En: Keck, Annette/Schmidt, Dietmar (eds.): *Auto(r)erotik – Gegenstandslose Liebe als literarisches Projekt*. Geschlechterdifferenz und Literatur Bd. 2. Berlin: Erich Schmidt Verlag: pp. 142–160.
- Reinstädler, Janett (1996): *Stellungsspiele. Geschlechterkonzeptionen in der zeitgenössischen erotischen Prosa Spaniens (1978–1995)*. Geschlechterdifferenz und Literatur Bd. 5, Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Resina, Joan Ramon (ed.) (2000): *Disremembering the dictatorship. The politics of memory in the Spanish transition to democracy*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi.
- Riera, Carmen (1974): "Te deix, amor, la mar com a penyora". En: *Recull*, no. extraordinari: pp. 18–20.
- Riera, Carmen (1980): "Te entrego, amor, la mar, como una ofrenda". En: Riera, Carmen: *Palabra de mujer. Bajo el signo de una memoria impenitente*. Barcelona: Laia: pp. 9–32.
- Rodríguez, María Pilar (1999): *Vidas impropias. Transformaciones del sujeto femenino en la narrativa española contemporánea*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press.
- Rössler, Andrea (1992): "Wiederlesen und widersprechen. Neue Verhältnisse in der Gegenwartsliteratur von Frauen in Spanien". En: Bierbach, Christine/Rössler, Andrea (ed.): *Nicht Muse nicht Heldin. Schriftstellerinnen in Spanien seit 1975*. Berlin: edition tranvía: pp. 11–25.
- Smith, Paul Julian (1992): *Laws of Desire. Questions of Homosexuality in Spanish Writing an Film 1960–1990*. Oxford: Clarendon Press.
- Steward, Melissa A. (1996): "Marking literature and history out of life: Carmen Martín Gaité's *El cuarto de atrás* and Teresa Pàmies's *Va ploure tot el dia*". En: *Hispanic Journal*. 17, 1: pp. 83–92.
- Stierle, Karlheinz (1993): "Die Unverfügbarkeit der Erinnerung und das Gedächtnis der Schrift – Über den Ursprung des Romans bei Chrétien de Troyes". En: Haverkamp, Anselm/Lachmann, Renate (ed.): *Memoria. Vergessen und Erinnern. Poetik und Hermeneutik XV*. München: Wilhelm Fink: pp. 117–159.
- Tusquets, Esther (1978): *El mismo mar de todos los veranos*. Barcelona: Lumen.
- Weinrich, Harald (1997): *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*. München: Beck.